

Die Beiträge des Buches widmen sich aus unterschiedlichen Perspektiven Nietzsches Deutung der Natur als der umgestürzten Säule der Geschichte. Sie gehen einerseits Nietzsches physiologischer Überwindung der neuzeitlichen Ästhetik und dem hermeneutischen Spannungsfeld zwischen Kunst und Erkenntnis, homo natura und homo artista, nach. Andererseits klären sie Nietzsches Grundlehre vom Willen zur Macht als Formgefüge des Lebens. Dabei werden Nietzsches Ort auf dem Höhenweg europäischer Philosophie von den Vorsokratikern bis zu Leibniz und dem Deutschen Idealismus sowie seine lebenslange Auseinandersetzung mit der Weimarer Klassik gleichermaßen eingehend und originell beleuchtet.

Die Reihe versammelt Beiträge zu Tradition und Zukunft der Hermeneutik aus den Bereichen von Philosophie, Literatur, Historiographie, Religions- und Geistesgeschichte. Publiziert werden Forschungsmonographien und Sammelbände, die aus wissenschaftlichen Fachtagungen der Universität Neapel und Halle-Wittenberg hervorgegangen sind. Die Reihe bietet ein internationales Forum für Forschungen und Darstellungen zur Entwicklung der Geistes- und Kulturwissenschaften vom Zeitalter der Aufklärung bis zur Gegenwart und dient der europäischen Verständigung.

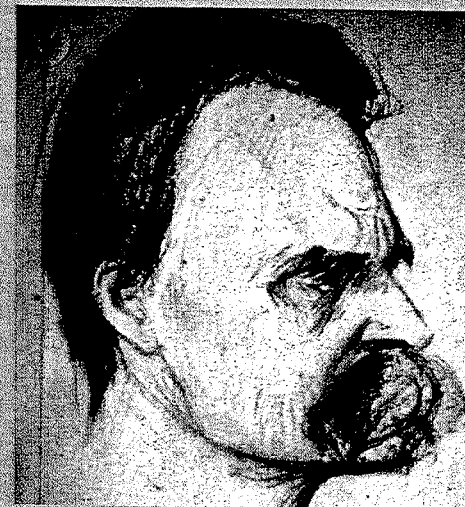


Natur und Kunst in Nietzsches Denken

H. Seubert (Hg.)



Harald Seubert (Hg.)



Natur und Kunst  
in Nietzsches Denken

Boehrlau

# Collegium Hermeneuticum

Deutsch-italienische Studien zur  
Kulturwissenschaft und Philosophie

Herausgegeben von  
Manfred Riedel und Fulvio Tessitore  
in Verbindung mit  
Manfred Beetz, Giuseppe Cacciatore, Günter Figal,  
Jean Grondin und Udo Sträter

Redaktion  
Antonello Giugliano und Harald Seubert

Band 8

# Natur und Kunst in Nietzsches Denken

Herausgegeben von  
Harald Seubert



2002

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

## Inhaltsverzeichnis

<i>Harald Seubert</i>	
Zur Einführung .....	VII
<i>Hans Kock</i>	
Nietzschebildnisse als Begegnungsdenkmal	
Hans Olde und Curt Stoeving .....	1
<i>Dieter Borchmeyer</i>	
„Dichtung der Zukunft“? Goethe, der Überdeutsche, im	
Bilde Nietzsches .....	5
<i>Peter Pütz</i>	
Das Spannungsverhältnis von Kunst und Erkenntnis	
bei Nietzsche.....	23
<i>Jean Grondin</i>	
Nietzsches Kunstdenken im Lichte des ästhetischen Bewußtseins....	37
<i>Th.C.W. Oudemans</i>	
Die Gestalt des Zarathustra	
Europäischer Anthropomorphismus und abendländische Dichtung	45
<i>Karsten Harries</i>	
Abendröte der Kunst? – Nietzsche und die Moderne .....	59
<i>Josef Simon</i>	
Natur und Leben, Form und Kunst	
Zur philosophischen Aktualität Nietzsches .....	75
<i>Babette E. Babich</i>	
Nietzsches Chaos sive natura: Natur-Kunst oder Kunst-Natur.....	91
<i>Jürgen Söring</i>	
Natur und Kunst oder Dionysos und Apollo	
Erwägungen zu Nietzsches ‚physiologischer Ästhetik‘ .....	113

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2002 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln  
Ursulaplatz 1, 50668 Köln  
Tel.: (0221) 913 90-0, Fax: (0221) 913 90-11  
[vertrieb@boehlau.de](mailto:vertrieb@boehlau.de)  
Alle Rechte vorbehalten

Umschlagabbildung: Bleistiftzeichnung von Hans Olde (1899).  
(Im Besitz der Hans-Kock-Stiftung)

Satz: Peter Kniesche, Tönisvorst  
Druck und Bindung: MVR-Druck GmbH, Brühl  
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier  
Printed in Germany  
ISBN 3-412-09502-8

*Pascal David*

- Hören und Lieben lernen – Nietzsche und das Wesen der Musik..... 137

*Eugenio Mazzarella*

- Der Wille zur Macht als Wille zur Form: Nietzsche ..... 153

*István M. Fehér*

- Kunst und Wille zur Macht – Nietzsches Kunstdenken  
zwischen Ästhetik und Ontologie ..... 167

*Holger Schmid*

- Homo natura und homo artista im Reich der  
zwiefachen Interpretation ..... 187

- Personenregister ..... 201

- Sachregister ..... 205

*Harald Senbert*

## Zur Einführung

Der vorliegende Sammelband dokumentiert ein Internationales Symposium, das vom 6.–8. Juli 2000, veranstaltet vom Lehrstuhl für Praktische Philosophie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, in den Räumen der Staatlichen Galerie Moritzburg zu Halle stattfand und unter dem Titel ‚Natur und Kunst in Nietzsches Denken‘ stand. Es war von einer eindrucksvollen Ausstellung der Nietzsche-Bildnisse von Hans Olde (1855–1917) und Curt Stoeving (1862–1939) begleitet, die der Bildkünstler Hans Kock in seinem in Auszügen mitgeteilten Vortrag als ‚Begegnungs-Denkmale‘ zu sehen lehrte. Erstmals wurde aus Anlass des Symposiums die Nietzsche-Büste Curt Stoevings, der dem Denker im August 1900 die Totenmaske abgenommen hatte, öffentlich gezeigt. Hans Oldes tiefgründige bildnerische Begegnung mit Nietzsches Denken dokumentierte sich in den berühmten Porträtköpfen für die Kunstzeitschrift ‚PAN‘ und dem Ölbildnis des kranken Nietzsche, dem eine Vielzahl von zeichnerischen und fotografischen Vorstudien vorausgingen.

Im Gedenkjahr zu Nietzsches 100. Todestag war in der Saalestadt in Mitteldeutschland vor den kurzlebigen, von Zeitgeist-Tendenzen bestimmten Nietzsche-Veranstaltungen andernorts, im Sinn der Platonisch Sokratischen Bedeutung eines ‚Symposiums‘, in Rede und Gespräch Klärung über ein Zentrum von Nietzsches Denkweg zu gewinnen. Damit ist der hier vorgelegte Band als Ergänzung zum ersten Band der Reihe ‚Collegium hermeneuticum‘ zu verstehen, der unter dem Titel ‚Jedes Wort ist ein Vorurteil‘ dem Verhältnis von Philosophie und Philologie in Nietzsches Denken nachgeht und eine Tagung dokumentiert, die im Herbst 1994 in Naumburg an der Saale und in Schulpforta stattfand.

Es ging um die Akzentuierung einer Leitfrage, die Nietzsches Ort auf dem Höhenweg der abendländischen Denkgeschichte zu bestimmen erlaubt. Dabei wurde zugleich deutlich, daß Nietzsches Erwägungen über den Zusammenhang von Natur und Kunst in einem fortgesetzten Zwiegespräch mit den Überlieferungen der Weimarer Klassik stehen. Nietzsche begreift die Natur als ‚umgestürzte Säule der Geschichte‘, und es obliegt der Kunst, sie zum Sprechen zu bringen.

Bereits der erste Beitrag von *Dieter Borchmeyer* macht diese innere Affinität deutlich. Borchmeyer zeichnet Nietzsches Bild von Goethe als dem Überdeutschen im Gegenblick auf Richard Wagner nach. Die ‚Dichtung der Zukunft‘, die über die nationalen und sozialen Begrenzungen des Europa des 19. Jahrhunderts, das Nietzsche als *décadence*-Jahrhundert begreift, hinauszusehen weiß, bleibt auf den Höhenweg der Dichtung Goethes als ein Exemplum be-



von Natur und Kunst als Leitfaden für Nietzsches Exposition von Sein und Wahrheit, die sich aus den Bahnen der metaphysischen Überlieferung löst: Sein verschwindet im Abgrund der Zeit; zeitliches Sein ist nicht ‚wahr‘. Die Natur begreift Nietzsche deshalb als „Abgrund des wahren Seins“. Sie ist „nicht gut“, und bietet keinen Anhalt, sich zwischen Gut und Böse zu orientieren.

Dies führt Simon auf den Schlüssel von Nietzsches Wahrheitsdeutung, den Begriff des Zeichens: Er ist in der überlieferten Unterscheidung von ‚signum‘ und ‚res‘ nicht zu verorten: „Nach Nietzsches Zeichenbegriff gibt es keine festliegende Grenzlinie zwischen Zeichen und Bezeichnetem“.

*Babette E. Babich* geht vor diesem Hintergrund Nietzsches Gleichsetzungsformel ‚Chaos sive natura‘ nach, deren bewussten Anklang an den Spinozianischen Grund-Satz ‚Deus sive natura‘ sie als Hinweis auf eine Entgötterung der Natur deutet, die damit jeder Vergleichbarkeit mit der Menschenvernunft entkleidet werde. Chaos ist, wie Babette Babich zeigt, im Sinne Nietzsches nicht, wie im neuen zeitlichen Trivialverständnis, als Wirrwarr und verfehlte Ordnung zu deuten, sondern vielmehr als Inbegriff der sich selbst zeugenden Physis, einer produktiven Überfülle. Geschichtlich berührt die Deutung von Natur als Chaos den Ursinn des Wortes (von gr. chaino: Klaffen), den Babich in Übereinstimmung mit Erläuterungen Heideggers aus orphischen Zeugnissen und Passagen von Hesiod abliest. In der Sache aber ist „Nietzsches Chaos ein Wort für Natur sowohl als für Kunst“. Die Auslotung von Nietzsches Chaos-Begriff geht also den umgekehrten Weg wie die Beiträge von Oudemans und Pütz, die zeigen, wie Nietzsche am Leitfaden der Kunst zur Natur gelangt. Babich macht demgegenüber deutlich, daß die Natur an sich selbst der Grund von Kunst ist, freilich im Sinn einer rohen Kraft. Ihr müsse im ‚großen Stil‘ die bändigende Kraft des Humanum aufgeprägt werden, im Sinn der Kultur als eines gesteigerten ‚Mehr als Leben‘.

*Jürgen Sörings* auf die physiologischen Züge in Nietzsches Ästhetik bezogener Beitrag verortet die Gegenstrebigkeit von Natur und Kunst im Gehalt der beiden ‚Natur-und Kunstgewalten‘, als die Nietzsche das Apollinische und das Dionysische begreift. Von Hölderlins *Grund zum Empedokles* (1799) her, fasst sie Söring als die „für jede Art von Poiesis konstitutiven Prinzipien“. Indem die Kunst im Sinn einer physiologischen Ästhetik den „schrecklichen Grundtext *homo natura*“ freizulegen hat, changiert sie selbst zwischen ihrer phänomenalen Gestalt, als „Sich-an-ihm-selbst-zeigendes“ und dem Schein, der entsteht, da das Kunstwerk im Zeigen zugleich verhüllt.

Söring kann diesen Widerspruch bei Nietzsche namhaft machen; vornehmlich an Nietzsches Erwartung, daß auch seine gemalten Gedanken in Wahrheiten übergehen (KSA 5, S. 241); und der Weigerung, ihnen zu glauben.

*Pascal Davids* Beitrag zeigt, wie Nietzsche das Grundverhältnis von Natur und Kunst aus dem ‚Geist der Musik‘ neu bestimmt, die ihrerseits zwar Stimulans des Lebens ist, aber selbst eindeutig auf Seiten des Schönen und der Kunst verankert ist. In einer exemplarischen Verdeutlichung des von Babette Babich angezeigten Übergangs vom ‚Chaos sive natura‘ zu der Kultur als gesteigertem Leben begreift David Nietzsche als hörenden Denker. Dieser Grundzug lasse sich daran erkennen, daß Nietzsche das Pathos, die Gestimmtheit, hinter dem Logos eines Denkens auffindet. Die herauszuhörende Musik überlieferter Gedanken verweist auf den ‚Gesamtmklang der Welt‘ und ist in ihrem vorlogischen Charakter nicht zu ‚widerlegen‘ (KSA 3, S. 463).

Die Korrespondenz zu dem Beitrag von Babich zeigt sich auch daran, daß Nietzsche, wie David verdeutlicht, die Musik als ‚Metaphysik der Liebe‘ begreift.

*Eugenio Mazzarella* fragt sodann dem Zusammenhang von Nietzsches ‚Hauptgedanken‘ vom Willen zur Macht mit der Formgebung in der Kunst nach und versteht, in eigenständiger Folge von Heideggers Nietzsche-Deutung, den Willen zur Macht als ‚Ontologie des Lebendigen‘ und zugleich als eine letzte Übersteigerung der abendländischen Metaphysik der Subjektivität. In der Übersteigerung der Metaphysik wird ihre ‚Verwindung‘ erkennbar. Denn Nietzsches Lehre vom Willen zur Macht wirft nach Mazzarella die Frage auf, die dem homo cultura seit je aufgegeben war und die dem Denken aufgegeben bleibt: wie die eigene kontingente und zeitliche Physis, die dem Kosmos ausgesetzt ist, angenommen werden kann.

Für *Istvan M. Fehér* wirft Nietzsches Verbindung des Willens zur Macht mit der Kunst das Problem einer Überwindung überlieferter Ästhetik auf. Seine Frage berührt sich mit Jean Grondins Bezugsetzung von Nietzsches Artistenmetaphysik und der Hermeneutik des Da-seins. Allerdings gilt Fehérs Augenmerk vor allem der Zwiesprache zwischen Heidegger und Nietzsche. Obgleich er meint, daß Nietzsches Kunstdenken ästhetisch bleibe, da es seinerseits ‚anthropologisch‘ begründet sei, deutet Fehér auch an, daß Heideggers Rückgang auf die Seinsfrage Gefahr laufe, in der Sphäre von Idee und Theorie verhaftet zu bleiben und daher durch eine Deutung des Lebendigen in der Folge Nietzsches zu ergänzen sei.

Im letzten Vortrag der Tagung bezieht *Holger Schmid* das Grundverhältnis zwischen Natur und Kunst auf die menschliche Zwiennatur als ‚homo natura‘ und ‚homo artista‘. Auch bei Schmid geht es, wie schon bei Pütz oder Oudemans, um Gestaltgebung und ihre Überwindung. Er lässt die Sache aber unmittelbar an der Bauform von Nietzsches Aphorismenbüchern und vor allem am *Zarathustra* aufscheinen, den er als Probierstein für eine Kunst des

István M. Fehér

## Kunst und Wille zur Macht – Nietzsches Kunstdenken zwischen Ästhetik und Ontologie

Das Kunstdenken hat in der Moderne viele Umbrüche erfahren. Am Ende des ausgehenden 20. Jahrhunderts um die Jahrhundert-, ja Jahrtausendwende dürfte es an einem aus Anlaß des 100. Todestages Friedrich Nietzsches veranstalteten Symposium angemessen sein, Nietzsches Gedanken aus der Sicht einiger der genannten Umbrüche zur Diskussion zu stellen. Der zu unternehmende Rückblick sucht, einigen Grundzügen desjenigen Perspektivwechsels Rechnung zu tragen (und die Rede von *Perspektive* bzw. *Perspektivismus* dürften wohl Nietzsche selbst wahlverwandt sein), der das ästhetische und philosophische Denken im ausgehenden Jahrhundert erfahren hat. Nietzsches Kunstdenken soll im Rückblick in den Strom dieses Geschehens eingebettet und zugleich als ein Symptom oder eine wichtige Phase dargelegt werden.

Der Grundzug von Nietzsches Kunstdenken darf wohl in einer radikalen Infragestellung des Ästhetischen – der Autonomie seines Bereichs –, wie sie in der Nachfolge Heideggers, seinen Hinweisen folgend, in der philosophischen Hermeneutik Gadamers vollzogen und am detailliertesten ausgearbeitet wurde, gesehen werden. Im ersten Teil meines Beitrags (I) möchte ich die Grundzüge dieser Infragestellung zusammenfassend skizzieren, in deren Horizont dann in einem zweiten Schritt die Darstellung der Grundcharakteristika des Kunstdenkens Nietzsches eingebettet werden soll (II). Die Hauptthese ist dabei, daß wir es bei Nietzsche mit einem Versuch (nicht nur der Umwertung aller Werte, sondern eben auch) der Selbstüberwindung des Ästhetischen – oder genauer und besser: des Ästhetisch-Anthropologischen – und seiner Überführung ins Ontologische zu tun haben; eine Selbstüberwindung, die von Nietzsche in Angriff genommen, jedoch nicht zu Ende geführt wurde. Kunst und Wille zur Macht als Grundbegriffe von Nietzsches Denken sollen in ihrer gegenseitigen Verbindung gemeinsam das spannungsvolle Verhältnis zwischen Ästhetisch-Anthropologischem und Ontologischem zum Ausdruck bringen. Nicht nur gemäß dem Perspektivismus Nietzsches, sondern auch und gerade aus der Sicht der Hermeneutik erscheint es jedoch wichtig, die Position beider Partner geltend zu machen. Dementsprechend möchte ich am Ende meines Beitrags eine Überlegung darüber anstellen, wie Nietzsche auf die hermeneutische Kritik seines Denkens hätte erwidern können (III).

## I.

Im 20. Jahrhundert ist vieles fraglich geworden, und es war wohl Heidegger, der das – durch das Erleben der Krise katalysierte – radikale Sich-Selbst-Infrage-Stellen der Philosophie, ihre Selbst-Überprüfung in unserer Zeit, am weitesten vorgetrieben hat. Eine – durch sachliche Kritik der ganzen philosophischen Tradition vollzogene – Selbstverwandlung der Philosophie war für ihn Voraussetzung dafür, daß eine produktive Umwandlung der in die Krise geratenen Wissenschaften in die Wege geleitet und nicht zuletzt ein Neuanfang oder, wie er ihn nannte, ein „anderer Anfang“ der abendländischen Geschichte eröffnet werden kann. Obwohl Nietzsche für Heidegger erst in den dreißiger Jahren an Bedeutung gewann, ist es nicht auszuschließen, daß er schon auf Heideggers allererste Anfänge Impulse ausgeübt hat. So meint Gadamer in der Tat, daß „der wahre Vorbereiter der Heideggerschen Stellung der Seinsfrage und des Gegenzuges zu der Fragerichtung der abendländischen Metaphysik, [...] weder Dilthey noch Husserl sein (konnte), sondern am ehesten noch Nietzsche. Das mag Heidegger erst später bewußt geworden sein.“ Gadamer spricht in diesem Zusammenhang von Nietzsches „radikale(r) Kritik am ‚Platonismus‘“ (Gadamer GW 1, S. 262). Und die Annahme ist sicherlich plausibel, daß eine derartige Kritik für Heidegger als Anregung für die Exposition der Seinsfrage und den Versuch einer Destruktion der Ontologiegeschichte, oder, wie es im Spätwerk hieß, der „Überwindung der Metaphysik“ gedient haben mochte.<sup>1</sup> Angesichts des Fortschreitens der Heidegger-Gesamtausgabe kann man sich heute vielleicht mit gutem Grund fragen, ob nicht in Heideggers frühem sogenannte „prinzipiellen Atheismus“ – nämlich der These, „Die Philosophie selbst als solche ist atheistisch“, d.h. Philosophie müsse „in ihrer radikalen, sich auf sich selbst stellenden Fraglichkeit prinzipiell *atheistisch* sein“, sie dürfe „sich gerade ob ihrer Grundtendenz nicht vermessen, Gott zu haben und zu bestimmen“ – auch ein Nietzschesches Motiv steckt.<sup>2</sup> Symptomatisch in diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung, „die Idee der absoluten Wahrheit (sei) ein einschläferndes Opiat“ (GA 61, S. 165), und ebenso verräterisch fällt die provokative einführende Bemerkung der ersten Marburger Vorlesung aus, hier sei „nicht einmal Philosophie [...] zu erwarten“, da „es mit der Philosophie

- 1 Siehe hierzu auch Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, Pfullingen 1983, S. 105: „Heidegger hat schon in seiner Habilitationsschrift einen Hinweis auf Nietzsches gegeben [...]. So war Nietzsche Heidegger sehr früh nahegekommen, doch blieb Heideggers Bezug zu Nietzsche an der Wertfrage orientiert und von daher verstellt.“
- 2 GA 61, S. 196ff., Zitate: S. 197, S. 199. Im folgenden wird die Heidegger-Gesamtausgabe mit dem üblichen Kürzel GA, die Ausgabe der Gesammelten Werke Hans-Georg Gadammers mit dem Kürzel GW und die Kritische Studienausgabe der Werke Nietzsches (Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari) mit dem Kürzel KSA zitiert.

zu Ende“ sei (GA 17, S. 1). Gemeint gewesen sein dürfte wohl Philosophie im Sinne der Metaphysik.

Wichtig in unserem Zusammenhang der Hinterfragung des ästhetischen Horizontes ist jedoch an diesem Punkt ein anderes. Daß das Fragen der Philosophie im Grunde nur eines ist, daß es immer aufs Ganze geht, daß es in der Philosophie gesonderte Disziplinen oder Fächer wie Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik, usw. nicht gibt, ist ein Grundgedanke Heideggers, der von den frühesten Freiburger Vorlesungen an immer wieder auftaucht.<sup>3</sup> Auf dem Weg zu *Sein und Zeit* dient dieser Gedanke jedoch hauptsächlich dazu, die vorwiegend erkenntnistheoretische Ausrichtung der zeitgenössischen Philosophie durch eine ontologische Fragestellung hinter sich zu lassen. Es geht Heidegger also darum zu zeigen, daß die Seinsfrage die philosophische Frage schlechthin ist, daß jedwede erkenntnistheoretische, ethische usw. Fragestellung sich immer schon innerhalb eines ontologischen Horizontes bewegt, sie mithin eine stillschweigende Antwort auf die Seinsfrage voraussetzt, ohne jedoch sie als solche vorher ausdrücklich gefragt zu haben. Wird dies eingesehen, so ist die Unumgänglichkeit der Seinsfrage, ihr Vorrang vor allen anderen Fragen, ihr (wie Heidegger sagt) ontologischer und ontischer Vorrang, zugleich erwiesen.<sup>4</sup> Wenn die in *Sein und Zeit* ausgearbeitete Fundamentalontologie sich als existentielle Analytik versteht – als ein Programm, das durch die thematische Vertiefung der menschlichen Existenz eine neue Grundlage für die Frage nach dem Sein zu gewinnen sucht –, so handelt es sich jedoch um keine Anthropologie, d.h. um keine Lehre, die das Mensch genannte regionale Seiende zum Thema hat, denn dazu kann es erst nach der Ausarbeitung der Seinsfrage kommen; ohne eine ontologische Begründung, so betont Heidegger wiederholt, bleibe die Idee der Anthropologie dunkel.<sup>5</sup> Die auszuarbeitende existentielle Analytik ist insofern *Fundamentalontologie*, als sie eben ein Fundament für die Ontologie sucht.<sup>6</sup> Eine nähere Infragestellung oder Auseinandersetzung der Grundlagen einzelner philosophischer Disziplinen, insbesondere im Blick auf die Ästhetik, findet nicht statt.

3 Vgl. z.B. GA 58, S. 21; GA 59, S. 172; GA 9, S. 316, 354; GA 29/30, S. 56.

4 Es ist so, daß „die Seinsfrage keine beliebige, nur mögliche Frage, sondern die dringlichste Frage“ ist: eine Frage, die sonach nicht nur gestellt werden *kann*, sondern schlechthin gestellt werden *soll* – und auch „gestellt“ werden soll (GA 20: S. 158, S. 193). Zum ontischen bzw. ontologischen Vorrang der Seinsfrage vgl. SZ §§ 3–4.

5 Vgl. z.B. SZ, S. 45ff.

6 Heideggers damit zusammenhängender prinzipieller Vorwurf gegen die überlieferte Anthropologie geht dahin, daß diese das *Sein* des Subjekts vergessen bzw. nicht thematisiert habe (vgl. GA 20, S. 149; SZ, S. 45ff.; aus den früher Vorlesungen GA 61, S. 173: „Es gilt gerade, [...] dem Sinn des ‚sum‘ im ‚cogito-sum‘ [...], nachzugehen“; „Daß Descartes in eine erkenntnistheoretische Fragestellung abbiegen bzw. geistesgeschichtlich sie inauguriert konnte, ist nur der Ausdruck dafür, daß ihm das »sum«, sein Sein und seine kategoriale Struktur, in keiner Weise problematisch wurde [...]“).

Erst nach dem gescheiterten Versuch von *Sein und Zeit*, die Seinsfrage systematisch, im Rahmen einer transzendentalen Fragestellung auf dem Wege einer ontologisch radikalisierten Phänomenologie auszuarbeiten und zu beantworten, kann es zu einer erneuten Besinnung auf die begrifflichen Grundlagen der abendländischen Philosophie, die nun mit Nietzsches „Metaphysik“ genannt werden, kommen. Erst die durch das Scheitern des Hauptwerks gewährte Einsicht in die sprachliche Grenzen der Metaphysik – da ja das Denken von *Sein und Zeit*, wie es im Rückblick heißt, „mit Hilfe der Sprache der Metaphysik nicht durchkam“ –, d.h. die Einsicht in die Grenzen des vorstellenden Denkens, sowie der damit verbundene, nach der sog. „Kehre“ seines Denkweges unternommene Versuch, eine von der Metaphysik abweichende Sprachlichkeit zu suchen – eine Sprachlichkeit, die Denken und Dichten in größere Nähe zueinander bringt – veranlassen Heidegger, die metaphysikgeschichtliche Grundlagen und Grundbegriffe der philosophischen Disziplinen erneut zum Thema seines Denkens zu machen. Im Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes* und den in dessen Umkreis entstandenen Texten hat Heidegger in diesem Zusammenhang Kunst bzw. das Schöne mit Wahrheit in Verbindung gebracht; er hat dabei die Kunst im Kunstverkaufsatz als „Werden und Geschehen der Wahrheit“ bestimmt (GA 5, S. 59) und dadurch das Kunstverständnis aus den Grenzen der bloßen Erlebnis-Ästhetik herauszulösen und der Kunst wieder ontologischen Rang zu verleihen versucht.<sup>7</sup>

„Heideggers Durchbruch durch die traditionelle Begrifflichkeit der Metaphysik und der Ästhetik“, so sagte Gadamer im Rückblick, „hat [...] einen neuen Zugang eröffnet, indem er das Kunstwerk als Ins-Werk-Setzen der Wahrheit interpretierte und die sinnlich-sittliche Einheit des Kunstwerks gegen alle ontologischen Dualismen verteidigte“.<sup>8</sup> „Die eigentliche Sensation, die Heideggers neuer Denkversuch bedeutete, war die überraschend neue Begrifflichkeit [...]“. Er gewährte „Einsicht in die Vorurteile, die im Begriff einer philosophischen Ästhetik liegen. Es bedarf einer Überwindung des Begriffs der Ästhetik selbst“.<sup>9</sup>

Der im Spätwerk Heideggers unternommene Versuch einer Überwindung der Ästhetik wird nun von Gadamer selbst aufgegriffen, maßgebend gestaltet und ausgearbeitet.<sup>10</sup> Für Gadamers neue Grundlegung der Geistes-

<sup>7</sup> Vgl. die Aussage: „Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der *aisthesis*, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne. Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluß geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle.“ (GA 5, S. 67)

<sup>8</sup> „Von der Wahrheit des Wortes“ (1971), GW 8, S. 37–57; hier S. 45.

<sup>9</sup> „Die Wahrheit des Kunstwerks“ (1960), GW 3, S. 249–261; hier S. 252, 253.

<sup>10</sup> In der folgenden zusammenfassenden Darstellung greife ich auf einige Passagen von I. Fehér, *Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik* Hans-Georg Ga-

wissenschaften wird nicht weniger als für sein Verständnis der philosophischen Hermeneutik selbst der Gesichtspunkt der Kunst bestimmend. Hierbei darf man aber nicht aus den Augen verlieren, daß das Kunstverständnis, das Gadamer seiner Theorie im Anschluß an Heidegger zugrundelegt, sich wesentlich von dem seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet. Letztlich zeigt sich ein ganz neues Kunstverständnis in Gestalt „einer grundsätzlichen Revision der ästhetischen Grundbegriffe“ (Gadamer GW 1, S. 86). Letzteres wird mithin in heftiger Auseinandersetzung mit der Tradition der Kunsttheorie und der Ästhetik (genannt „ästhetisches Bewußtsein“) entfaltet. Eine Neuorientierung scheint nötig, weil das traditionelle philosophische Verständnis der Geisteswissenschaften deren innerster Eigenart nicht gerecht zu werden vermag: So sehr es sich mit den Maßstäben naturwissenschaftlicher Erkenntnisart im Kampf weiß, ist es ihnen auf eine verborgene Weise doch immer noch verpflichtet.

Die Selbstbesinnung der Ästhetik wurde vom herrschenden naturwissenschaftlichen Weltbild gewiß nicht in dem Sinne beeinflusst, als komme es darauf an, auch in ihrem Gebiet Gesetze zu erkennen. Wohl aber wurde sie in dem Sinne geprägt, daß sie, einerseits, den Anspruch der Naturwissenschaften, im Besitz des alleinigen Zugangs zur Wahrheit und Wirklichkeit zu sein, ihrerseits unangetastet ließ. Sie hat ihn sogar dadurch noch anerkannt und bestätigt, daß sie sich aus diesem Bereich gleichsam zurückgezogen und ihr Eigenes – unter vorherigem Verzicht auf jeden Erkenntniswert und Wahrheitsanspruch – in einem anderen Bereich gesucht hat. Über dieses Eigene bemühte sie sich durch Begriffe wie „Nachahmung, Schein, Entwirklichung, Illusion, Zauber, Traum“ Rechenschaft abzulegen (GW 1, S. 89). Damit sei eine „Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins“ in Gang gekommen, die eben „die Herrschaft des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorbildes“ bezeugt (GW 1, S. 89f.). Auf der anderen Seite habe sich durch diese „Unterscheidung“ – nämlich eine „Unterscheidung“ von der Wirklichkeit und Distanzierung von ihr, was Gadamer dann kritisch und seinerseits distanziert „ästhetische Unterscheidung“ nennt – *allererst* der Begriff des Ästhetischen und sein eigentliches Reich, dasjenige des „rein Ästhetischen“ gebildet, wodurch das Kunstwerk „seinen Ort und die Welt, zu der es gehört“, verlor und so etwas wie einem (abstrakten und zeitlosen) „ästhetischen Bewußtsein“ zugehörig wurde (GW 1, S. 93).

Die einseitige Orientierung der Geisteswissenschaften an dem naturwissenschaftlichen Vorbild hat dazu geführt, daß Wahrheit mit Methode, mit wissenschaftlicher Methodik bzw. mit methodisch gesicherter Erkenntnis,

damers, in: *Epoche-Text-Modalität. Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*, hg. von E. Kulcsár-Szabó und M. Szegedy-Maszák. Tübingen 1999, S. 1–49.



gleichgesetzt wurden. Dadurch wurden zum einen der Begriff der Wahrheit und der Erkenntnis aus dem Bereich des Ästhetischen herausgedrängt und zum anderen letztlich eine „Subjektivierung“ der Ästhetik in die Wege geleitet. Dies ist rückgängig zu machen. Eine sich an der „Sache“ der Kunst, d.h. dem Kunstwerk, orientierende Neubesinnung der Ästhetik, die das Kunstwerk in neuer phänomenologisch-hermeneutischer Naivität, Unvoreingenommenheit oder Vorurteilslosigkeit zu einer ursprünglichen Erfahrung zu bringen beansprucht, soll den Geisteswissenschaften als tragfähiges Fundament zugrundegelegt werden. Die in *Wahrheit und Methode* durchgeführten Untersuchungen „[...] setzen daher mit einer Kritik des ästhetischen Bewußtseins ein, um die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt“ (GW 1, S. 3).

Daß *Wahrheit und Methode* die philosophische Neuorientierung der Geisteswissenschaften und der Hermeneutik durch einen Bruch mit ihrem überlieferten erkenntnistheoretischen Selbstverständnis, das an dem naturwissenschaftlichen Vorbild der „objektiven“ Erkenntnis und ihres Wahrheitsbegriffes orientiert ist, vollziehen will, geht schon aus dem Titel des ersten Teils des Werks hervor, der „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst“. Damit ist bereits im Ausgang eine Absage an den erkenntnistheoretischen bzw. wissenschaftlichen Wahrheitsbegriff ausgesprochen: Wenn es um eine philosophisch befriedigende Begründung oder Selbstbesinnung der Geisteswissenschaften geht, eine solche, die deren Proprium gerecht zu werden sucht, darf der für die Philosophie zentrale Wahrheitsbegriff nicht von dem naturwissenschaftlichen Vorbild der Erkenntnis her gewonnen werden. Es ist jedenfalls ein Mißverständnis der Geisteswissenschaften, für ihre philosophische Begründung oder Selbstbesinnung philosophische Schlüsselbegriffe aus anderen Bereichen zu übernehmen. Vielmehr gilt es, daß sie ihren eigenen Wahrheitsbegriff aus sich selbst heraus entwickeln, eben von innen „freilegen“, und zwar in Orientierung an einem Phänomen – wie dem der Kunst –, das ihnen immanent ist. Der polemische Sinn tritt schon in der Überschrift „Freilegung der Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst“ klar zutage. Wenn die Wahrheitsfrage „an der Erfahrung der Kunst“, und nicht etwa am Vorbild der Wissenschaft oder der an ihr orientierten Erkenntnistheorie (die eben Wahrheit mit Methode verbinden) freigelegt werden soll, dann kann man in diesem Zusammenhang nicht zu Unrecht von der „Musterstellung der Kunst für die hermeneutische Wahrheitsfrage“ Gadamer sprechen.<sup>11</sup>

Damit aber die Wahrheitsfrage an der Erfahrung der Kunst freigelegt werden kann, muß die Erfahrung der Kunst ihrerseits wiederum „freige-

legt“, d.h. philosophisch richtig interpretiert werden. Dazu ist aber „die Transzendierung der ästhetischen Dimension“ (so der Titel des ersten Abschnitts des ersten Teils) nötig, da sich die Ästhetik, wie wir gesehen haben, eben unter vorherigem Verzicht auf Wahrheit und Erkenntnis entfaltet hat.

Wenn im Titel des auf das Humanismuskapitel folgenden zweiten Kapitels von der „Subjektivierung der Ästhetik“ die Rede ist, so muß immerhin das Genitiv richtig verstanden werden. Man muß sich klarmachen, daß die Ästhetik, wie sie in Anlehnung an Kant im 19. Jahrhundert als Kunstphilosophie entwickelt wird (die Kantische „*Kritik der ästhetischen Urteilskraft*“ ist noch nicht eine Philosophie der Kunst, „so sehr auch die Kunst ein Gegenstand dieser Urteilskraft ist“<sup>12</sup>), in sich selbst eine Subjektivierung darstellt. Das Zustandekommen der die Thematik der Kunst in sich schließen der ästhetischen Urteilskraft die Autonomie des ästhetischen Bewußtseins begründete, ist also aus der von Heidegger geprägten Sicht Gadamer gänzlich als Subjektivierung zu verstehen. Der Preis für das Autonomwerden der Ästhetik als Philosophie der Kunst ist daher die „Subjektivierung“. Diese besagt vor allem: *Verzicht auf den Wahrheits- und damit auch den Erkenntnisanspruch*, dessen vorherige Preisgabe.<sup>13</sup> Und das Resultat, das sich daraus ergibt, ist eine „ontologische Verlegenheit“ (GW 1, S. 89).

12 GW 1, S. 50. Vgl. ebd., S. 61: „Kants transzendente Reflexion auf ein Apriori der Urteilskraft rechtfertigt den Anspruch des ästhetischen Urteils, läßt aber eine philosophische Ästhetik im Sinne einer Philosophie der Kunst nicht zu [...]“.

13 Dies wird klar an den ästhetischen Entwürfen des jungen Georg Lukács, der den umgekehrten Versuch unternimmt, die Ästhetik als Kunstphilosophie in Anlehnung an Kants transzendentalphilosophische Fragestellung zu begründen. Da es ihm um die Autonomie der Ästhetik als Kunstphilosophie, die „Beschränkung der ästhetischen Setzung auf das Kunstwerk“, geht, muß er von seiner konsequent kantischen Sehweise her auf die „reinliche Scheidung des ästhetischen Geltens sowohl von autonomen Geltungsformen anderer Art, also von *Theorie* und *Ethik*, wie von der verschiedenen Möglichkeiten einer *Metaphysik*“ bestehen und demzufolge allen Versuchen kritisch gegenüberstehen, die, wie z.B. der Hegels, eine „dynamische Vereinigung von theoretischer und ästhetischer Formstruktur“ aufweisen und „die Aufhebung der ästhetischen Wesensart der Kunst“ mit sich bringen. Lukács muß also die „Unfähigkeit“ des Idealismus Hegels beanstanden, „die Setzung des ästhetischen Gegenstandes zu vollziehen“, deren Grund eben „in der Durchdrungenheit seiner ursprünglichen, allgemeinen, auf den ganzen *Kosmos* des *Erkennbaren* gerichteten Setzungsart von ästhetischen Formelementen“ (Lukács, *Heidelberger Ästhetik* (1916–1918), Werke, Bd. 17. Hgg von G. Márkus und F. Benseler. Darmstadt und Neuwied 1973, S. 9, 10, 192, 207, Hervorhebung von I.F.). Gadamer, der sich gegen die „Subjektivierung“ der Ästhetik wendet, geht den umgekehrten Weg und mündet folgerichtig in eine Metaphysik des Schönen (GW 1, S. 481ff.). Trotz der umgekehrten Fragerichtungen, oder vielleicht eben deshalb, ist das ganz ähnliche Vorverständnis der Ästhetik Kants und seiner transzendentalphilosophischen Perspektive (der Gadamer entgegentritt, an die aber Lukács anschließt) an sich bemerkenswert und aufschlußreich.

11 J. Grondin, *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff Hans-Georg Gadamer*. Weinheim 1994, S. 100ff.

So wenig Gadamer die überlieferte Selbstinterpretation der Hermeneutik übernimmt, sondern sie im Anschluß an Heideggers ontologische Perspektive zu hinterfragen bestrebt ist, sowenig ist er bereit, dem von der Ästhetik bereitgestellten Verständnis der Kunst zu folgen.<sup>14</sup> In Frage gestellt werden in der Tat nicht nur leitende zeitgenössische ästhetische Begriffe, sondern deren ganzer Fragehorizont, somit das *Bereich des Ästhetischen selbst*. Gadamer steht dem Prozeß, in dem die Ästhetik in der Neuzeit zur autonomen philosophischen Disziplin ausgebildet wurde, äußerst kritisch gegenüber und sucht, ihn dadurch rückgängig zu machen, daß er ihre versteckten Voraussetzungen, denen sie ihre Gestaltung zur autonomen Disziplin verdankt, ans Tageslicht bringt. Das ist eine Abbau-Arbeit im Sinne der Heideggerschen ‚Destruktion‘, wobei es gilt, den zur Selbstbesinnung und Selbstentfaltung der Ästhetik führenden Weg aufs neu zu gehen, in der kritischen Absicht, ihn von Grund aus abzubauen.<sup>15</sup> „Um der Kunst gerecht zu werden“, so sagt Gadamer, „muß die Ästhetik über sich selbst hinausgehen und die ‚Reinheit‘ des Ästhetischen preisgeben“ (GW 1, S. 98).

Gadamer's Überlegungen münden in die These „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“ (GW 1, S. 170). Man darf nicht übersehen, daß es bei Gadamer ebenso wenig wie in Heidegger Verständnis von ‚Destruktion‘ um ein bloß negatives Resultat geht, sondern gerade, mit Heidegger gesagt, um eine „positive Aneignung“ (GA 24, S. 31), nämlich um eine Wiedergewinnung jenes philosophischen Horizonts und jener philosophischen Grundbegriffe, mit deren Hilfe der Erfahrung der Kunst Gerechtigkeit widerfahren kann. Gadamer kommt es ja darauf an, wie es heißt, „die Erfahrung von Wahrheit, die uns durch das Kunstwerk zuteil wird, gegen die ästhetische Theorie zu verteidigen, die sich vom Wahrheitsbegriff der Wissenschaft beengen läßt“.<sup>16</sup>

Von hier her kann die Frage nach dem „Wohin“ des „Über-Sich-selbst-Hinausgehens der Ästhetik“ entstehen. Was bleibt in der Tat für das Kunstverständnis noch übrig, wenn „die ‚Reinheit‘ des Ästhetischen“ und damit

dieses selbst preisgegeben wird? Die Antwort kann dahingehend gegeben werden, daß das „Wohin“ des „Hinausgehens“ eben die Hermeneutik (genauer: die ihrerseits uminterpretierte, und d.h. ontologisch uminterpretierte Hermeneutik) und letztendlich die Metaphysik darstellt. Dies scheint mir der Sinn von Gadamer's eben zitierter Behauptung zu sein: „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“.

Angesichts der ontologischen Abwertung der Kunst, die sie durch das ästhetische Bewußtsein erfahren hatte und die zu ihrer Ausweisung aus dem Bereich der Erkenntnis und Wahrheit führte, ist es besonders beachtenswert, daß Gadamer die Wiedergewinnung ihrer ontologischen Relevanz z.T. durch die Neuinterpretation eben jener Begriffe (Spiel, Nachahmung und Bild) durchzuführen unternimmt, die früher gerade ihrer ontologischen Abwertung dienten. Maßgebend ist dabei etwa Gadamer zusammenfassendes Wort über die ontologisch rehabilitierte Stellung des Bildes: „Das Bild ist ein *Seinsvorgang* – in ihm kommt Sein zur sinnvoll-sichtbaren Erscheinung“ (GW 1, S. 149; Herv. vom mir I. F.). Dieses Konzept samt den anderen ontologisch uminterpretierten bzw. rehabilitierten Grundbegriffen der Ästhetik impliziert eine spekulative Auffassung der Sinnlichkeit, die in die Nähe der Ästhetik Hegels rückt,<sup>17</sup> und ihre Vollendung in der am Ende des Werkes skizzenhaft entwickelten Metaphysik des Schönen findet.<sup>18</sup>

Gadamer's schon zitierte Behauptung, „*Die Ästhetik muß in der Hermeneutik aufgehen*“, gewinnt von hier aus eine durchaus positive Bedeutung. Während die Ästhetik *als Ästhetik* aufgehoben werden muß, wird die richtig verstandene bzw. uminterpretierte Kunsterfahrung in der philosophischen Hermeneutik nicht nur bewahrt, sie macht vielmehr ihr eigentliches Element aus, um am Ende im Rahmen einer „ontologischen Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache“ in einer Metaphysik des Schönen zu gipfeln. Die in der Neuzeit ontologisch abgewertete Ästhetik gewinnt ihren Erkenntnisinn wieder und tritt als wesentliches Erkennen oder als Erkenntnis des Wesens ins Reich der Metaphysik ein.

## II.

Aus der Sicht der skizzierten ontologisch-metaphysischen Uminterpretation des Kunstverständnisses, der Befreiung seiner Verengung durch die Ästhetik, können wir nun Nietzsches Stellung zur Kunst besser ermessen. Bei ei-

14 Heidegger hat schon wesentliche Schritte in Richtung einer Hinterfragung der ästhetischen Grundbegriffe getan und wichtige Vorarbeiten auch dadurch geleistet, daß er die Kunst mit der Wahrheit in Zusammenhang und dabei die alleinige Herrschaft der Erkenntniswahrheit in Frage gestellt hat. Siehe z.B. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in GA 5, S. 12, 36ff., 49ff., 59.

15 Vgl. die folgende Überlegung: „(...) gehört notwendig zur begrifflichen Interpretation [...] eine *Destruktion*, d.h. ein kritischer *Abbau* der überkommenen und zunächst notwendig zu verwendenden Begriffe auf die Quellen, aus denen sie geschöpft sind. Erst durch die Destruktion kann sich die Ontologie (...) der Echtheit ihrer Begriffe voll versichern“ (GA 24, S. 31).

16 GW 1, S. 3. In einem späteren Interview erinnert Gadamer zu Recht daran, wie seine „ganze Sache gerade mit der Kunst und nicht mit der Ästhetik ansetzt“. Gadamer, *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werke und dessen Wirkungsgeschichte*, in: *Gadamer-Lesebuch*, hgg. von Jean Grondin. Tübingen 1997, S. 280–295.

17 Vgl. GW 1, S. 149: „Die »Idealität« des Kunstwerks ist nicht durch die Beziehung auf eine Idee als ein nachzuahmendes, widerzugebendes Sein zu bestimmen, sondern wie bei Hegel, als das »Scheinen« der Idee selbst“.

18 Vgl. GW 1, S. 481ff. Darauf wird im voraus GW 1, S. 164 verwiesen. Vgl. noch „Text und Interpretation“ (1983), GW 2, S. 330–360; hier S. 360; „Wort und Bild – »so wahr, so seiend«“ (1992), GW 8, S. 373–399; hier S. 380f.

nem entschlossenen und unerbittlichen Kritiker der Kultur seiner Zeit, wie Nietzsche es war, der alle Erscheinungsformen der Kultur aus dem Gesichtspunkt des Lebens beurteilte, ist es kaum überraschend, daß er dem, was bei Gadamer die Titel „rein Ästhetisches“ und dessen Reich trägt, von früh an eine schroffe Absage erteilt hatte, und daß bei ihm dementsprechend ein gutes Stück von der Selbstüberprüfung des herrschenden, vom Bildungsbürgertum geprägten, von Nietzsche jedoch eher als Bildungsphilisterei abgelehnten Kunstverständnisses geleistet worden ist. „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen“ (KSA 1, S. 245), heißt es im Vorwort zum 2. Unzeitgemäßen Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* – und was hier im Zusammenhang der Historie gesagt wird, darf als für alle Wissenschaft und Kultur geltend angesehen werden. In der Perspektive Nietzsches ist es entscheidend, ob Kultur lebensbezogen oder besser lebensförderlich ist oder ob sie sich als Selbstzweck selbstgenügsam in sich verschließt und der Lebensflucht dient. Galt Heideggers und Gadamers Kritik an der einseitigen Erlebnis-Ästhetik, der Subjekt-Objekt-Trennung, dem gleichgültigen Genießen der Produkte der Kunst durch in sich stehende Subjekte, so war Nietzsches leidenschaftliche Kulturkritik sicherlich für beide bahnbrechend und wegweisend. Es sei in diesem Zusammenhang aus Nietzsches philosophischem Erstling *Die Geburt der Tragödie* zitiert: „Während der Kritiker in Theater und Konzert, der Journalist in der Schule, die Presse in der Gesellschaft zur Herrschaft gekommen war, entartete die Kunst zu einem *Unterhaltungsobject* der niedrigsten Art, und die ästhetische Kritik wurde als das Bindemittel einer eitlen, zerstreuten, selbstsüchtigen und überdies ärmlich-unoriginalen Geselligkeit benutzt, deren Sinn jene Schopenhauerische Parabel von den Stachelschweinen zu verstehen giebt; so dass zu keiner Zeit so viel über Kunst geschwätzt und so wenig von der Kunst gehalten worden ist“ (KSA 1, S. 144). Diese Meinung Nietzsches sich zu eigen zu machen, – wenngleich in etwas weniger schroffer sprachlicher Ausformulierung – hätten sowohl Heidegger als Gadamer nicht nur keine besonderen Schwierigkeiten gehabt, sondern Urteile dieser Art könnten ihnen beiden wohl als Anregung gedient haben, an Nietzsches Kritik anzuknüpfen und sie innerhalb ihrer eigenen – seinsgeschichtlich bzw. hermeneutisch geprägten – Optik zu radikalieren.

Daß Nietzsche der Kunst zeit seines Lebens und Schaffens eine entscheidende Wichtigkeit beimißt, läßt sich wohl über den allgemeinen Hinweis auf die für die deutsche Philosophie charakteristische Vorliebe für das Griechentum hinaus auch mit seinen Schopenhauer-Lektüren, der Beziehung zu Richard Wagner und seinen eigenen philologischen Studien erklären. Der Status der Klassischen Philologie zwischen exemplarischer Anzeige des maßgebenden und unerreichbaren Vorbildes und objektiver Wissenschaft des Altertums: so läßt sich die Spannung zusammenfassen, die zur Zeit von Nietzsches philosophischen Anfängen lebendig war und die im Streit mit

Wilamowitz-Moellendorff zur Sprache kam. Die Auffassung der Philologie als objektiver Wissenschaft war freilich Nietzsche von früh an durchaus fremd. Philologie müsse, so heißt es gegen Ende seiner Antrittsrede an der Universität Basel über *Homer und die klassische Philologie*, durch Philosophie umfaßt werden.

Nietzsches Bild des Griechentums und der griechischen Kultur, sein immer erneuter Rückgriff auf sie, dient ihm im wesentlichen als Gegenzug zu der Kultur seiner eigenen Zeit. Gegenüber der wachsenden Entfremdung eines vom Leben der Menschen immer mehr abgelösten Wissenschaftsbetriebs und des bloßen Genießens der Kulturprodukte, die die gegenwärtige Kultur charakterisieren, meinte er diejenige Erscheinungen, die heute als Kultur gelten, bei den Griechen in organischer Einheit, in Verschmelzung mit ihrem Leben gefunden zu haben. „Unsere moderne Bildung“, so heißt es, „[...] ist gar keine wirkliche Bildung, sondern nur eine Art Wissen um die Bildung, es bleibt in ihr bei dem Bildungs-Gedanken, bei dem Bildungs-Gefühl, es wird kein Bildungs-Entschluss daraus“ (KSA 1, S. 273). Die Bildung der heutigen Welt hat ihre Lebendigkeit verloren; sie ist keine wahre Bildung, d.h. sie ist eine Bildung, durch die eigentlich nichts mehr gebildet wird. „Der moderne Mensch schleppt zuletzt eine ungeheure Menge von unverdaulichen Wissenssteinen mit sich herum, die dann bei Gelegenheit auch ordentlich im Leibe rumpeln, wie es im Märchen heißt. Durch dieses Rumpeln verräth sich die eigenste Eigenschaft dieses modernen Menschen: der merkwürdige Gegensatz eines Inneren, dem kein Aeusseres, eines Aeusseren, dem kein Inneres entspricht, ein Gegensatz, den die alten Völker nicht kennen. Das Wissen, das im Uebermasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als *umgestaltendes*, nach aussen treibendes Motiv [...]“ (KSA 1, S. 272; Herv. I. F.).

Wie aus diesem Zitat erhellt, kommt es bei historisch-philologischem Wissen, Wissenschafts- und Kunstpflge, mithin bei all dem, was heute als Bildungsgüter oder Kulturgüter gilt, hauptsächlich auf die Umgestaltung, Verwandlung des Menschen an. Eben dies hat aus der Sicht Nietzsches die Kunst bei den Griechen geleistet. Kunst ist also ein exemplarischer Fall von Kultur; Kunst und Kultur bestimmen sich gegenseitig, sie verweisen aufeinander. Die griechische Kultur ist für Nietzsche, worauf Günter Figal kürzlich hingewiesen hat, „in sich künstlerisch gewesen, so daß man an ihrer Entstehung begreift, was Kunst ist; und [...] an der Kunst [...] versteht man das Wesen der Kultur, wenn die griechische ein Modell für Kultur im eigentlichen Sinne ist. Kunst und Kultur gehören zusammen, wenn Kultur vermitteltes Leben ist, und Kunst immer Kunst der Vermittlung“. <sup>19</sup> Kultur muß für Nietzsche „noch etwas Andres sein [...] als *Dekoration des Lebens*“ (KSA 1, S. 333) – eine Bezeichnung, die der ihm zeitgenössischen Kultur gilt –; der

19 Figal, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, a.a.O., S. 79f.

Begriff einer wahren Kultur oder Bildung stellt sich ihm im Sinne „einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Außen, ohne Verstellung und Convention“ (KSA 1, S. 334) dar, als eine gesteigerte Natur, in der die „Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen“ (KSA 1, S. 334) herrscht.

Dadurch, daß Nietzsche Kultur mit dem Begriff der Physis in Beziehung setzt, Kunst aber eine exemplarische Form von Kultur ist, zeigt sich ein wesentlicher Zusammenhang zwischen Natur und Kunst. Wenn wahre Kultur dem Leben und seiner Förderung dienen soll, so gibt es des weiteren einen innigen und wechselseitigen Zusammenhang auch zwischen Leben und Kunst. Leben stellt in der Tat die Verbindung zwischen Kunst und Wille zur Macht her, so daß am Ende letzterer, der Wille zur Macht, beiden, Leben wie Kunst, zugrundegelegt werden kann.

Leben versteht Nietzsche als Grundwirklichkeit des Seins, die nie völlig im Erkennen aufgeht. Gemäß der antihegelschen Reaktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellt Leben in der antimetaphysisch-positivistisch eingestellten und insbesondere evolutionistisch-vitalistisch geprägten Philosophie der Zeit einen dynamischen Begriff dar, der Gegensätze in sich einigt; diese streben gegeneinander, ohne sich selbst je zu tilgen oder ein endgültiges Gleichgewicht herzustellen. Kunst, Erkennen und Kultur sind Manifestationen und Aspekte des Lebens, in denen das Leben zum Ausdruck kommt; werden sie autonom, selbständig, vom Leben abgelöst, so verweist dies schon auf dessen Dekadenz. Leben ist Wachsen, Kampf und Sich-selbst-Behaupten, es kennt keine Moralität oder Immoralität – „leben und ungerecht sein“, sagt Nietzsche einmal, ist „eins“ (KSA 1, S. 269). Der Kraft des Gestaltens, der Lebens- und Geschichtsschaffung, denen Nietzsches Denken im wesentlichen gilt, gehören auch und gerade Unhistorisch-sein, Nicht-wissen und Vergessen an. „Zu allem Handeln gehört Vergessen: wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört.“<sup>20</sup> Der Hinweis auf

20 KSA 1, S. 250. Vgl. außerdem: „Die Kluft zwischen Wissen und Können ist vielleicht größer, auch unheimlicher, als man denkt: der Könnende im großen Stil, der Schaffende wird möglicherweise ein Unwissender sein müssen“ (KSA 5, S. 197). „Soll nun das Leben über das Erkennen, über die Wissenschaft, soll das Erkennen über das Leben herrschen? Welche von beiden Gewalten ist die höhere und entscheidende? Niemand wird zweifeln: das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben. Das Erkennen setzt das Leben voraus, hat also an der Erhaltung des Lebens dasselbe Interesse, welches jedes Wesen an seiner eignen Fortexistenz hat. So bedarf die Wissenschaft einer höheren Aufsicht und Ueberwachung; eine Gesundheitslehre des Lebens stellt sich dicht neben die Wissenschaft, und ein Satz dieser Gesundheitslehre würde eben lauten: das Unhistorische und das Überhistorische sind die natürlichen Gegenmittel gegen die Ueberwucherung des Lebens durch das Historische, gegen die historische Krankheit“ (KSA 1, S. 330f.).

das Organische zeigt, daß Nietzsches Lebensbegriff alles Organische umfaßt – nicht von ungefähr bezieht Nietzsche sich oftmals auf das animalische Wesen, dessen in selbstverständlicher Fraglosigkeit und Gesundheit geführtes Leben häufig dem Leben krankhaft reflexiver Wesen entgegengestellt, ihm als Maßstab gesetzt und als eine höhere Form anvisiert wird. „Das Tier“, so sagt Nietzsche, „das ganz unhistorisch ist und beinahe innerhalb eines punktierten Horizontes wohnt und doch in einem gewissen Glücke, (lebt) wenigstens ohne Überdruß und Verstellung [...] wir werden also die Fähigkeit, in einem bestimmten Grade unhistorisch empfinden zu können, für die wichtigere und ursprünglichere halten müssen, insofern in ihr das Fundament liegt, auf dem überhaupt erst etwas Rechtes, Gesundes und Großes, etwas wahrhaft Menschliches wachsen kann.“<sup>21</sup>

Bei Nietzsches Ausgang von einem derartigen organisch-orgiastischen Konzept des Lebens als Urkraft ist es nur folgerichtig, daß nun auch die Kunst in solche Zusammenhängen gerichtet wird. Wird die Kunst unter der Optik des Lebens gesehen (vgl. KSA 1, S. 14), so erscheint sie als deren Ausdruck und Bejahung. „Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischen vigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anregung der animalischen Funktion durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens – eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben“ (KSA 12, S. 394; Herv. I.F.). Auch an anderer Stelle wird die Kunst als „das große Stimulans des Lebens, zum Leben“ (KSA 13, S. 229) charakterisiert – dies sei die „neue Konzeption der Griechen“ und laut der späteren Selbstinterpretation „das Auszeichnende“ des Erstlings Nietzsches gewesen: als „Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens“.<sup>22</sup>

21 KSA 1, S. 252. Daß das Leben eine Urkraft ist, die nicht duldet [...], moralisierend beurteilt zu werden, geht besonders plastisch von einer Stelle hervor, wo Nietzsche zu ihrer Charakterisierung in „verleumderische(r) Absicht eingepreßt(e)“ Worte gebraucht: „Leben selbst ist wesentlich Aneignung, Verletzung, Überwältigung des Fremden und Schwächeren, Unterdrückung, Härte, Aufzwingung eigener Formen, Einverleibung und mindestens, mildestens, Ausbeutung“ (KSA 5, S. 207).

22 Vgl. KSA 13, S. 225: „Die Kunst gilt hier als einzige überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens: als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence ...“ (Herv. I.M.F.), Vgl. noch ebd., S. 228 (Kunst: „metaphysische Tätigkeit“, „das große Stimulans des Lebens“), S. 229 („das große Stimulans des Lebens“), S. 299 („größtes Stimulans des Lebens“), S. 521 („Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. – Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence“), KSA 6, S. 127 („Die Kunst ist das große Stimulans zum Leben“ und ähnliche Aussagen).

Die Frage nach der Kunst kommt bei Nietzsche in den Hauptzügen, worauf Heidegger hingewiesen hat, der Frage nach dem Künstler als dem Zeugenden, Schaffenden, gleich.<sup>23</sup> In einer im Nietzsche-Nachlaß aufbewahrten Passage, die die Überschrift „In wiefern die Welt-Auslegungen Symptom eines herrschenden Triebes sind“ trägt, wird als erstes die „artistische Welt-Betrachtung“ behandelt, wobei Nietzsche die Perspektive wandelt: „Man muß“, so sagt er, „den Künstler selbst nehmen“ (KSA 12, S. 256). Allen Welt-Auslegungen, nämlich der artistischen, der wissenschaftlichen, der religiösen und der moralischen, ist dies gemeinsam: „die herrschenden Triebe wollen auch als höchste Wert-Instanzen überhaupt, ja als schöpferische und regierende Gewalten betrachtet werden“ (KSA 12, S. 257).

Im Einklang mit seinem Ansatz beim Leben als naturwüchsiger Kraft und der Kunst als dessen Ausdruck, Erhöhung und Steigerung spricht Nietzsche von *Kunsttrieben der Natur*. Wenn die Kunst nur das Ausdrücklichwerden, d.h. die ausdrückliche Bejahung und Verklärung des Lebens darstellt, so wird es bei diesem innigen Zusammenhang möglich, in der Natur umgekehrt die Kunst latent aufzufinden, eben als Kunsttrieb. Wenn die Kunst ausdrücklichgewordenes und bejahtes Leben ist, so wird die Natur sozusagen im Rückschein von deren ‚Expliziertem‘ her als latente Kunst bestimmt. Dadurch erklärt sich, daß Nietzsche von Kunsttrieben der Natur sprechen kann. Sofern Kunst in die Natur hinein- bzw. zurückversetzt wird, kann Nietzsches Kunstdenken den Vorwurf des Anthropomorphismus gewissermaßen zu Recht abwehren. Der berühmte Zwiespalt und zugleich die Vereinigung des *Apollinischen* und des *Dionysischen* wird von Nietzsche bezeichnenderweise als „künstlerische(r) Doppeltrieb der Natur“ charakterisiert (KSA 1, S. 48).

Das *Apollinische* und sein Gegensatz, das *Dionysische*, sind für Nietzsche als Gottheiten zugleich „künstlerische Mächte [...], die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen, und in denen sich ihre *Kunsttriebe* zunächst und auf direktem Wege befriedigen: einmal als die Bilderwelt des Traumes, deren Vollkommenheit ohne jeden Zusammenhang mit der intellektuellen Höhe oder künstlerischen Bildung des einzelnen ist, andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine *mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht*.“ (KSA 1, 30; Herv. I. F.) Es kann jedoch kaum bestritten werden, daß für Nietzsche „Dionysos von beiden der wichtigere

23 Vgl. GA 43, S. 82: „[...] das ist eben das Entscheidende an Nietzsches Auffassung »der« Kunst, daß er sie und ihr ganzes Wesen vom *Künstler* aus sieht und zwar bewußt und im ausdrücklichen Gegensatz gegen diejenige Auffassung der Kunst, die sie von den »Genießenden« und »Erlebenden« her nimmt. – Das ist der Hauptsatz von Nietzsches Lehre über die Kunst: Sie muß von den Schaffenden und Erzeugenden her und nicht von dem Empfangenden her begriffen werden.“ Vgl. Heidegger *Nietzsche*, Bd. 1, S. 84, 115.

(Gott) ist“.<sup>24</sup> Dies zeigt sich schon daran, daß Nietzsche nicht nur dazu tendiert, den Rausch einer der beiden künstlerischen Mächte, dem Dionysischen, zuzuschreiben, wie aus dem vorherigen Zitat hervorgeht; er hat auch an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß „das Wesen des Dionysischen [...] uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird“ (KSA 1, S. 28). Und er neigt dazu, ihn zugleich als den Kunstzustand schlechthin anzusehen. Dies erhellt eindeutig aus einer Passage der *Götzen-Dämmerung*, die die Überschrift „Zur Psychologie des Künstlers“ trägt. „Damit es Kunst gibt“, so heißt es, „damit es irgendein ästhetisches Tun und Schauen gibt, dazu ist eine *physiologische* Vorbedingung unumgänglich: der *Rausch*. Der Rausch muß erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst“ (KSA 6, S. 116).

Die naturalistische, ja physiologische Einbettung des Kunstdenkens mag aus heutiger Sicht befremdend wirken; sie bestätigt jedoch nur die These, daß wir es bei Nietzsche mit einem anthropologischen Ansatz zu tun haben. Der ästhetische Ansatz ist ein anthropologischer; dieser wiederum wird naturalistisch begründet. Der Ausgangspunkt von Nietzsches Kunstdenken ist aber auch in einer anderen Hinsicht anthropologisch: Es ist nämlich nicht das Werk, sondern vor allem der Schaffende und gelegentlich auch der Genießende, worauf sein Augenmerk gerichtet ist.

Wenn Kunst gesteigertes, erhöhtes Leben ist, so ist Leben seinerseits durch den naturalistischen Trieb von Selbsterhaltung charakterisiert. „Die Physiologen sollten sich besinnen, den Selbsterhaltungstrieb als kardinalen Trieb eines organischen Wesens anzusetzen. Vor allem will etwas Lebendiges seine Kraft auslassen – *Leben selbst ist Wille zur Macht*“ (KSA 5, S. 27). Damit kommen wir auf das ontologische Grundcharakteristikum, das sowohl Leben als auch Kunst als dessen höchstem Ausdruck und gesteigerter Form zugrunde liegt. „Das Leben ist nicht Anpassung innerer Bedingungen an äußere, sondern Wille zur Macht, der von innen her immer mehr ‚Äußeres‘ sich unterwirft und einverleibt“ (KSA 12, S. 295). Die Akzentuierung dieses Grundzugs alles Seins erfolgt bei Nietzsche in kulturkritischer Absicht und hat dementsprechend entschieden ideologiekritische Züge. „Die Aufweisung des Willens zur Macht als Grundcharakter des Seienden soll die Lüge in der Erfahrung und Auslegung des Seienden beseitigen“ (N 1, S. 41) „Wille ist für (Nietzsche) nichts anderes als Wille zur Macht, und Macht ist nichts anderes als das Wesen des Willens. Wille zur Macht ist dann Wille zum Willen, d.h. Wollen ist: sich selbst wollen“ (N 1, 46). „Wille zur Macht aber ist“, so betont an anderer Stelle Heidegger, „das Dichten, das Denken, die Gottheit des Gottes [...]“. Alles, was ist, ist eine einzige Anthropomorphie. In ihr ist der Mensch ‚der Schaffende‘. ‚Das Schöpferische‘ ist das Wesen des Menschen [...]. In der Auffassung Nietzsches spricht sich der neuzeitliche Gedanke vom Menschen als

24 Figal. Nietzsche, a.a.O., S. 102.



dem ‚Genie‘ mit der letzten Folgerichtigkeit aus.<sup>25</sup> Es ist unschwer einzusehen, daß diese Gedanken Heideggers maßgeblich mit in den Ansatz der Gadamerischen Kritik des ästhetischen Bewußtseins und der Subjektivierung der neuzeitlichen Ästhetik einbezogen worden sind.<sup>26</sup>

Der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zieht sich wie ein roter Faden durch die deutsche Philosophie und bestimmt auch noch das Denken Heideggers und Gadamer. Sehen wir uns die Sache in der Perspektive der Wirkungsgeschichte an, so finden wir bei Nietzsche wichtige Antizipationen des Kunstdenkens des 20. Jahrhunderts. Die These einer charakteristischen Lebensnähe der Kunst, auf eine Weise, die der Wissenschaft verschlossen ist, zeichnet die maßgeblichen Positionen der deutschen Philosophie im 19. und 20. Jahrhundert aus: Sie ist präsent in Heideggers Auffassung der Kunst als *Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*, und auch Gadamer's Neuorientierung der Geisteswissenschaften an der Erfahrung der Kunst hängt damit innigst zusammen. Sogar im Neukantianismus, wo man eine streng logische Begründung der Geistes- bzw. der Kulturwissenschaften durchzuführen bestrebt war, läßt sich diese Sehweise auffinden. So heißt es in diesem Sinne bei Rickert: „Geschichte und Kunst stehen [...] allerdings beide der Wirklichkeit *näher* als die Naturwissenschaft“.<sup>27</sup>

Es gibt aber über diesen eher allgemeinen Hinweis hinaus auch andere, spezifischere Zusammenhänge bzw. Parallelen. Ein zentraler Punkt der hermeneutischen Aufhebung der Ästhetik bei Gadamer ist in seiner Neubestimmung des Spielbegriffs zu sehen. Charakteristisch für das Spiel aus Ga-

damers Sicht ist im Unterschied etwa zum Spielbegriff Schillers, der ‚heilige Ernst‘ des Spiels, daß es nämlich eben nicht spielerisch ist, des weiteren auch, was aus unserer Sicht sehr wichtig ist, daß es beim Spiel kein Objekt noch ein Subjekt gibt. Die für die neuzeitliche Philosophie charakteristische Trennung von Subjekt und Objekt wird beim Spiel aufgehoben; eben deswegen kann die Kunst für sich in Anspruch nehmen, durch Lebensnähe ausgezeichnet zu sein, da in ihm die Entfernung des Subjekts von der Wirklichkeit nicht mehr aufzufinden ist.

Von einer philosophisch ausgearbeiteten Kritik der Subjekt-Objekt-Beziehung kann bei Nietzsche allerdings kaum die Rede sein. Jedoch ist die Position selbst klar akzentuiert. Die „rauschvolle Wirklichkeit“ der Kunst sucht, so sagt Nietzsche, „sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen“ (KSA 1, S. 30). Gadamer wird seinerseits sagen, daß beim Spiel die Eigenständigkeit der Subjekte aufgelöst wird. Wir spielen nicht, oder genauer: nicht wir spielen, sondern wir sind vielmehr diejenigen, die gespielt sind (GW 1, S. 109, 112). Die naturalistische Perspektive und Begrifflichkeit Nietzsches fällt bei Gadamer weg und wird durch eine hermeneutische abgelöst – Rausch wird eben in das Spiel verwandelt oder, wenn man will, gemildert<sup>28</sup>; der Kerngedanke bleibt dabei immerhin, so möchte mir scheinen, wesentlich unverändert. Wenn Nietzsche sagt, alle Kunst „stärkt irgend welche Werthschätzungen“, und sich anschließend die Frage stellt, „sollte man das nur als ein Nebenbei, als ein Zufall der Wirkung nehmen dürfen?“ (KSA 12, S. 405), dann haben wir es mit dem Sachverhalt zu tun, der in der Perspektive der philosophischen Hermeneutik Gadamer's die hervorragende Stellung der *applicatio* einnehmen wird. In der Tat meint Gadamer, *applicatio* sei dem jeweiligen Verständnis nicht nur nachträglich und sekundär, sondern bilde sogar dessen Wesen aus. Verstehen ist, was es ist, nur im Wissen, woran es mit einem ist, sagte Heidegger (Sein und Zeit 144); und aus Gadamer's Sicht ist die eigene Position, das Anwenden oder Angewandt-haben, dem Verstehen ebenso wichtig wie das ‚Etwas‘-Verstehen. Daß dem Moment der *applicatio* in Gadamer's Hermeneutik eine ausgezeichnete Rolle zukommt, darf wohl z.T. als ein lebensphilosophischer Zug angesehen werden. Geht es Gadamer gegenüber der „Abdrängung der ontologischen Bestimmung des Ästhetischen auf den Begriff des ästhetischen Scheins“ um die Wiedergewinnung des Erkenntnisinnes

25 GA 50, S. 110. Vgl. ebd., S. 111: „Dasselbe Zeitalter, in dem sich der Wandel des Menschenwesens zur Subjektivität vollzog, die Renaissance, hat nun aber dieses Menschenwesen als das Menschenbild in das römische und griechische Altertum zurückgetragen. Seitdem sieht man die Dichter und die Denker, die Künstler und die Staatsmänner der Griechen als »schöpferische« Menschen.“

26 Vgl. GW 1, S. 64: Im deutschen Idealismus wurde „der *Standpunkt der Kunst* als der bewußtlos genialen Produktion allumfassend und umschloß auch die Natur, die als Produkt des Geistes verstanden wird.“ Ebd., S. 65: „Kants Einengung des Geniebegriffs auf den Künstler [...] hat sich nicht durchgesetzt. Im Gegenteil stieg im 19. Jahrhundert der Geniebegriff zu einem universellen Wertbegriff auf und erfuhr – in eins mit dem Begriff des Schöpferischen – eine wahre Apotheose. Es war der romantisch-idealistische Begriff der unbewußten Produktion, der diese Entwicklung trug [...]“. Der Begriff Genie wird „zu einem umfassenden Lebensbegriff“ entfaltet. – Vgl. hierzu Heidegger, *Nietzsche* Bd. 1, S. 38: In der Neuzeit wird das menschliche Denken „zum Grundgesetz der Dinge selbst. Die Eroberung der Welt im Wissen und Handeln setzt ein. [...] Verkehr und Wirtschaft werden eigene Mächte im engsten wechselweisen Zusammenhang mit der Entstehung der Technik [...]. Die *Kunst* wird mit die maßgebende Weise der freien Selbstentfaltung menschlichen Schaffens und zugleich eine eigene Weise der Eroberung der Welt für das Auge und das Ohr. Der frei schöpferische und im Schaffen sich vollendende Mensch, das Genie, wird Gesetz des eigentlichen Menschseins.“

27 H. Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*. Tübingen 1924, S. 75.

28 „Rausch als Manifestation des Dionysischen ist *Selbstvergessenheit*; doch nicht im Sinn einer Betäubung, sondern im Sinn des *vorbehaltslosen Dabeiseins*, das lustvoll auf jede Abgrenzung verzichtet“. Vgl. Figal, *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 1999, S. 76, Hervorhebung. I.F.). Das „vorbehaltslose Dabeisein“ als Aufgehobenheit der Subjekt-Objekt-Trennung vermag auf besondere Weise, den Gadamer'schen Spielbegriff zu veranschaulichen. In der Tat spricht Nietzsche an einer Stelle von „dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjektive zu *völliger Selbstvergessenheit* hinschwindet“ (KSA 1, S. 29; Herv. I.F.).

der Kunst, um ihre ontologische Rehabilitierung oder Aufwertung, so ist unschwer einzusehen, daß an diesem Punkt Nietzsche wichtige Vorarbeiten geleistet hat, indem er die Kunst als Wahrheit des Lebens, als dessen charakteristischen und gesteigerten Ausdruck aufgefaßt und zugleich gefeiert hat. Und wenn Nietzsche, wie wir gesehen haben, den umgestaltenden Charakter des Wissens entgegen der bloßen Gebildetheit wiederholt mit Nachdruck betont (Kultur sei doch noch etwas anderes als „Dekoration des Lebens“), so genügt ein Hinweis darauf, wie sehr Gadamer's Bestimmung der Kunst unter die Perspektive der Verwandlung des Menschen bzw. der Menschengestaltung gestellt ist, um die Affinität zu erkennen.<sup>29</sup>

### III.

Unter den ungedruckten, im Nachlaß aufbewahrten Notizen Heideggers finden sich folgende prinzipielle Überlegungen: „*Aesthetik*“ ist diejenige Besinnung auf die „Kunst“ und das „Schöne“, bei der die Zuständigkeit des schaffenden und genießenden Menschen Ausgang und Ziel ist und nicht das Werk. Alle Aesthetik nimmt das Kunstwerk als Objekt und d.h. in Beziehung zum Subjekt, auch wenn scheinbar vom Subjekt abgesehen wird [...]. Es genügt nicht, die Kunst zwar ästhetisch zu begreifen, aber durch Außeraesthetische(s) ganzheitlich zu ergänzen, sondern das Wesen der Kunst selbst muß von Grund aus gewandelt werden [...].“<sup>30</sup> Das Wesen der Kunst von Grund aus gewandelt, es in den Mittelpunkt seiner Hermeneutik gestellt zu haben – das war nun eines der grundlegenden Bestrebungen und tatsächlichen Verdienste der Hermeneutik Gadamer's.

Nietzsche ist aus Heideggers Sicht bei der Aesthetik stehen geblieben, weil er die Zuständigkeit, von der im obigen Zitat die Rede ist, nicht überwunden hat. „Nietzsches Besinnung auf die Kunst ist, *Ästhetik*“, sagt Heidegger in seinen Nietzsche-Vorlesungen, „weil sie auf den Zustand des Schaffens und Genießens blickt“. Immerhin „wird diese Ästhetik innerhalb ihrer selbst über sich hinausgetragen“ (N 1, S. 152). „Nietzsches Denken über die Kunst ist dem nächsten Anschein nach *ästhetisch*, seinem innersten Willen nach *metaphysisch*, d.h. eine Bestimmung des Seins des Seienden“ (N 1, S. 154; Herv. I.F.), und zwar als *Wille zur Macht*. Es kann bei Nietzsche einerseits sehr wohl von einer Überwindung des Ästhetischen gesprochen werden, denn „Nietzsche fragt nach der Kunst nicht, um sie als eine Erscheinung oder einen Ausdruck der Kultur zu beschreiben, sondern er will durch die Kunst und die Kennzeichnung ihres Wesens zeigen, was Wille zur Macht ist. Dennoch be-

wegt sich Nietzsches Besinnung auf die Kunst in der überlieferten Bahn. Diese Bahn wird [...] durch den Namen „Ästhetik“ bestimmt.“ (N 1, S. 91) Ästhetik wird nämlich als „ästhetischer Zustand“ und am Ende als „Physiologie“ aufgefaßt, gerichtet auf so etwas wie Gefühlszustände (N 1, S. 114), in denen die Trennung Subjekt-Objekt vorausgesetzt und aufbewahrt wird.

Als Erläuterung hierzu läßt sich im Fazit folgendes sagen. Nietzsches Kunstdenken ist ästhetisch, weil es anthropologisch begründet ist. Es ist zugleich metaphysisch, weil die anthropologisch-ästhetische Dimension uns Einsicht in das Wesen der Natur, des Seins – und zwar alles Seins – gewährt. Dieses wird – metaphysisch, nicht mehr anthropologisch – als Wille zur Macht gefaßt.<sup>31</sup>

In Frage steht jedoch, ob und wie eine konsequente Durchführung der Überwindung oder Selbst-Überwindung des Ästhetischen (Ästhetisch-Anthropologischen, und d.h. des Subjektiven), wie Heidegger sie fordert, möglich sei. Die konsequente Überführung des Ästhetisch-Anthropologischen ins Ontologische oder ins Denken des Seins scheint nämlich aus lebensphilosophischer Sicht das bloß Theoretische, das es zu überwinden gälte und das zu überwinden sie auch ausdrücklich für sich in Anspruch nahm,<sup>32</sup> wieder einmal auszuzeichnen.

31 Zum rechtverstandenen Begriff des Willens zur Macht siehe folgende Interpretation Heideggers: „*Macht ist nicht Zwang, nicht Gewalt*. Echte Macht ist noch nicht dort, wo sie sich nur aus der Gegenwirkung gegen das noch-nicht-Bewältigte aufrecht halten muß. Macht ist erst, wo die Einfachheit der Ruhe waltet, durch die das Gegensätzliche in der Einheit der Bogenspannung eines Joches aufbewahrt, d.h. verklärt wird“ (Heidegger N 1, S. 161).

32 Zu Heideggers früher Kampfansage gegen das Theoretische vgl. z.B. GA 56/57, S. 59: „Weiterhin hat die Bevorzugung des Theoretischen ihren Grund in der Überzeugung, daß es die fundamentale Schicht darstellt, alle übrigen Sphären in bestimmter Weise fundiert, was sich z.B. darin kundgibt, daß man von sittlicher, künstlerischer, religiöser »Wahrheit« spricht. Das Theoretische, meint man, färbt auf alle übrigen Wertgebiete ab [...]. *Diese Vorherrschaft des Theoretischen muß gebrochen werden* [...]“ (Herv. I.F.). Vgl. des weiteren ebd., 87, 89 und bes. 97: „Dann ist auch eine Wert-theorie, und noch vielmehr jedes Wert-system, ja überhaupt die Idee des Systems, das seinem Wesen nach die *Verabsolutierung des Theoretischen* bedeutet, illusorisch. Dann stehen wir mit der Front gegen Hegel, d.h. vor einer der schwierigsten Auseinandersetzungen“ (die letzte Herv. I.M.F.). Diese Überlegung sollte vor dem Hintergrund der Wiederaufnahme der Seinsfrage auf dem Weg zu *Sein und Zeit* und des Scheiterns des in diesem Werk unternommenen Versuchs, sie systematisch auszuarbeiten, in ihrer vollen Tragweite bedacht werden. *Sein und Zeit* ist, schreibt Otto Pöggeler, „nicht irgendwelcher äußerer Umstände wegen nicht zu Ende geführt worden, sondern der Ansatz dieses Werkes trug die Notwendigkeit des Scheiterns in sich, weil das Denken von *Sein und Zeit* [...] in einer metaphysischen Weise die Wahrheit des Seins so suchte, wie sie niemals zu erfahren ist, als das letzte Fundament, den beizustellenden Grund für die Seinslehre“ (Pöggeler, *Der Denkweg Martin Heideggers*, a.a.O., S. 179). Es „sollte sich [...] zeigen“, so bemerkt Gadamer, „daß [...] überhaupt keine ursprünglichere Begründung der Wissenschaften, ja auch nicht [...] eine letzttradikale Selbstbegründung der Philosophie den Sinn dieser (in

29 Näheres hierzu in der unter FN 10 angeführten Arbeit Fehér, *Kunst, Ästhetik und Literatur in der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamer's*.

30 Heidegger, *Zur Überwindung der Ästhetik*, in: Heidegger-Studies 6 (1990), S. 5–7, hier S. 7.

Die lebensphilosophische Erwiderung – nicht nur Nietzsches, sondern auch Diltheys – auf die hermeneutische Kritik am anthropologischen Ansatz könnte also in der Form der folgenden Frage gefaßt werden, – die hier nicht näher erörtert, sondern eben nur angedeutet werden kann, – gefaßt werden: Handelt es sich bei der Seinsfrage nicht doch um einen Rückfall ins Theoretische? Läßt sich die hermeneutisch-ontologische Position, ihre zentralen Begriffe Interpretation und Verstehen (letzteres verstanden bzw. von Heidegger interpretiert als „gewachsen sein“<sup>33</sup>) lebensphilosophisch, wenn nicht überbieten, so doch zumindest ergänzen?<sup>34</sup>

*Sein und Zeit* unternommenen – I.F.) Fundamentalontologie ausmachte, sondern daß der Begründungsgedanke selbst eine völlige Umkehrung erfuhr“ (GW 1, S. 261).

33 SZ 143. Ist die Auffassung des Verstehens als „gewachsen sein“ nicht gewissermaßen eine z.T. „naturalisierte“ oder zumindest „pragmatistische“? Zu Parallelen zwischen Heideggers Analyse des In-der-Welt-seins und dem Pragmatismus siehe M. Okrent, *Heideggers Pragmatism. Understanding, Being and the Critique of Metaphysics* 1988. Vgl. auch Gadamer GW 10, S. 5.

34 Siehe hierzu KSA 12, S. 140: „In Wahrheit ist Interpretation ein Mittel selbst, um Herr über etwas zu werden.“ „Man darf nicht fragen: »wer interpretiert denn?«, sondern das Interpretieren selbst, als eine Form des Willens zur Macht, hat Dasein [...]“. Siehe noch folgende Überlegungen: „Aber dies ist eine alte ewige Geschichte: was sich damals mit den Stoikern begab, begibt sich heute noch, sobald nur eine Philosophie anfängt, an sich selbst zu glauben. Sie schafft immer die Welt nach ihrem Bilde, sie kann nicht anders; Philosophie ist dieser tyrannische Trieb selbst, der geistigste Wille zur Macht, zur Schaffung der Welt [...] (KSA 5, S. 22; Herv. I.F.). „Die eigentlichen Philosophen aber sind Befehlende und Gesetzgeber [...] – sie greifen mit schöpferischer Hand nach der Zukunft, und alles, was ist und war, wird ihnen dabei zum Mittel, zum Werkzeug, zum Hammer. Ihr ‚Erkennen‘ ist Schaffen, ihr Schaffen ist eine Gesetzgebung, ihr Wille zur Wahrheit ist – Wille zur Macht.“ (KSA 5, S. 145). – Die Heidegger-Gadamersche hermeneutische Position ist in diesem Zusammenhang unklar oder nachgerade bejahend. Siehe z.B. den charakteristisch hermeneutischen Philosophiebegriff des jungen Heidegger: Die „Situation ist nicht die rettende Küste sondern der Sprung ins treibende Boot, und es hängt nur daran, das Tau für die Segel in die Hand zu bekommen und nach dem Wind zu sehen. Man muß gerade die Schwierigkeiten sehen; diese Erhellung erschließt erst den eigentlichen Horizont auf faktisches Leben. Nur darin, daß ich mir dieses so strukturierte Haben der Entscheidung aneigne, daß es so ist, daß ich gerade in ihm und aus ihm sehend werde, liegt in ihr die Grundmotivation der Zeitigung des Philosophierens. – [...] In die absolute Fragwürdigkeit hineingestoßen und sie sehend haben, das heißt Philosophie eigentlich ergreifen. Der feste Boden [...] liegt im Ergreifen der Fragwürdigkeit, d. h. in der radikalen Zeitigung des Fragens“ (GA 61, S. 35). Vgl. später etwa GA 27, S. 3ff.; GA 29/30, S. 7ff. – Meinte Habermas, Gadamer vollziehe eine „Urbanisierung“ Heideggers dar (vgl. Habermas, *Urbanisierung der Heideggerschen Provinz*. Laudatio auf Hans-Georg Gadamer, in: Gadamer, Habermas, *Das Erbe Hegels. Zwei Reden aus Anlaß des Hegel-Preises 1979 der Stadt Stuttgart*. Frankfurt/Main 1979, S. 9–31), so läßt sich fragen, ob Heideggers Denken sich wiederum seinerseits nicht als eine (ontologisch-hermeneutische) „Urbanisierung“ Nietzsches verstehen läßt. „Urbanisierung“ heißt hier: die groben naturalistisch-vitalistischen Töne und Obertöne Nietzsches ontologisch-hermeneutisch gemäßigt, sie als seinsgesichtliche Phasen eingestuft und zugleich verharmlost zu haben.